Giorgione

E. A. Seemanns Künstlermappen

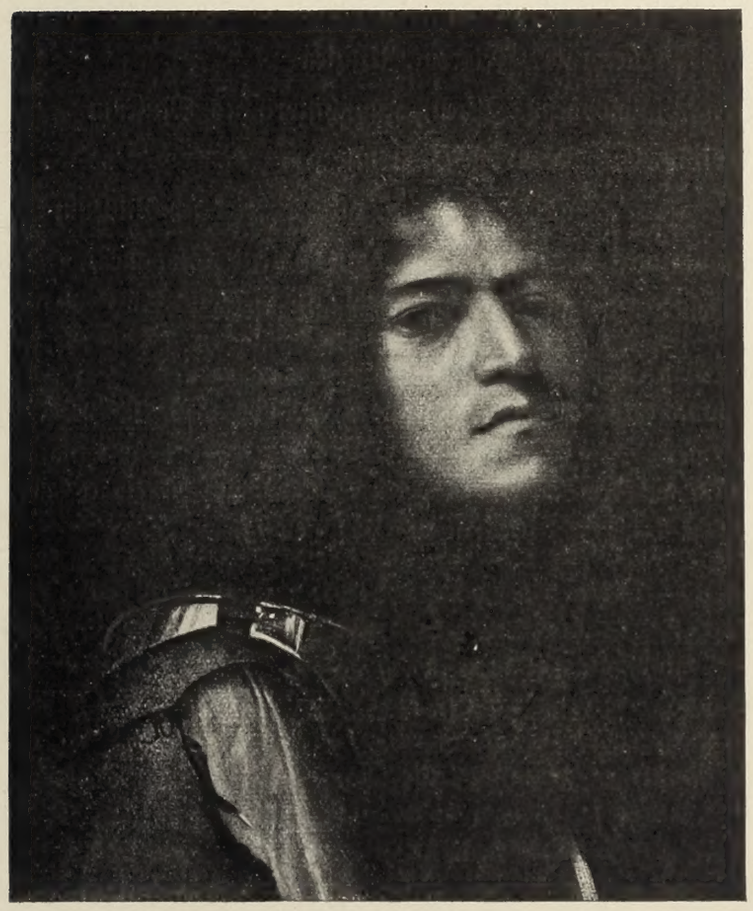
32

ARCHITECTURE

Giorgione

Acht farbige Wiedergaben seiner Werke

Mit einer Einführung



Self-Portrait of Giorgone

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

DEPT. OF ARCHITECTURE

Verzeichnis der Farbentafeln

Umschlagbild: Ausschnitt aus: Ruhende Venus, Dresden
1. Mosis Feuerprobe. Florenz, Uffizien
2. Drei Philosophen. Wien, Kunsthistorisches Museum
3. Judith. St. Petersburg, Eremitage
4. Männliches Bildnis. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
5. Adrast und Hypsipyle. Venedig, Galerie Giovanelli
6. Ruhende Venus. Dresden, Staatsgalerie
7. Konzert. Florenz, Palazzo Pitti
8. Bildnis (Broccardo). Budapest, Museum für schöne Künste

Das Bild auf dem Titelblatt ist ein Selbstbildnis Giorgiones aus der Galerie in Braunschweig

Zwei glänzende Gestalten führen die Vollendung der venezianischen Malerei herauf: Giorgione und Tizian. Es ist schwer zu sagen, welcher von beiden der Begabtere gewesen sei: und es ist auch müßig, darüber zu streiten. Wir sehen aber an dem Werke Tizians mit Trauer, was der Tod in dem frühverstorbenen Genossen der Nachwelt geraubt hat. Von diesem gilt, was Georg Herwegh von seinem hochbegabten Freunde Georg Büchner sang: Ein unvollendet Lied sinkt er hinab, der Verse schönsten nimmt er mit ins Grab. Tizian war langsamer entwickelt, männlicher, dramatischer; Giorgione ein Wunderkind, zarter, weicher, sinniger, lyrischer: und wenn ein Musikkenner den uns vorzeitig entrissenen Franz Schubert einen weiblichen Beethoven genannt hat, so kann man mit gleichem Recht den allzu früh entschwundenen Giorgione einen weiblichen Tizian nennen.

Fast alles, was man von ihm berichten möchte, ist mit einem Fragezeichen zu versehen. Zunächst sein Geburtsjahr. Vasari gibt erst 1477, später 1478 an; wenn man aber hört, daß erwiesenermaßen der Künstler im Oktober 1510, vierunddreißigjährig, an der Pest gestorben sei, so ergibt sich das Jahr 1476. Tizian führt sein eigenes Geburtsjahr selbst mit 1477 an; die beiden Dioskuren der venezianischen Hochrenaissance waren somit etwa gleichaltrig. Giorgione aber muß rascher gereift sein; er war der Führende.

Das Zweite, was fraglich erscheint, ist der Familienname Barbarelli. In den kunstgeschichtlichen Handbüchern wird der Künstler zwar von jeher so genannt, aber sein Biograph Ludwig Justi erschüttert diesen Glauben, indem er mitteilt, daß zwei Mitglieder der in Castelfranco wohnenden venezianischen Familie Barbarella gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine Gedenktafel in der Kapelle des Domes setzten, in dem sie ein Familienbegräbnis hatten. In dem Dom befand sich auch damals das im 16. Jahrhundert von Tuzio Costanzi gestiftete berühmte Altarbild Giorgiones. Nun sei in der etwas unklaren Inschrift auch Giorgiones Namen erwähnt gewesen: das Original ist nicht mehr vorhanden. Durch eine falsche Deutung sei man zu der Ansicht gekommen, Giorgione sei dort begraben und habe der vornehmen Familie Barbarella angehört. Justi fügt noch hinzu in Parenthese: „Es läßt sich nachweisen, daß Giorgione keine Beziehungen zu den Barbarellas hatte." Dieser Nachweis fehlt aber in dem umfangreichen Werk, und wenn es so ist, möchte man fragen, wieso Giorgiones Name Platz in einer Gedenktafel der Barbarellas finden konnte? Eine Gedenktafel wiegt doch mehr als eine briefliche Mitteilung oder eine Aktennotiz, und wenn Giorgiones Name in dieser lapidaren Weise mit der Familie Barbarelli verknüpft war, kann man doch nicht sagen, daß er nachweislich keine Beziehungen zu dieser Familie hatte. Der Geschlechtsname Barbarelli für Giorgione findet sich erst bei Carlo Ridolfi 1646. Die älteren Quellen wissen nichts von dem Zusammenhang. Nun, schließlich kann man ja hier mit Shakespeare sagen: Was ist ein Name? Was uns Rose heißt, wie es auch hieße, würde lieblich duften. Vasari (ein Maler und Baumeister, der vor 1550 eifrig Notizen über seines Gleichen und Ungleichen sammelte und vieles aus erster Hand hatte) berichtet, Giorgione sei aus niederstem Stamme (umilissima stirpe) entsprossen; wer aber die Bilder des frühvollendeten Meisters betrachtet, wird bald inne, daß dieser Stamm veredelt, okuliert gewesen sein muß: denn sonst wäre das Gepflegte, Auserlesene, der aristokratische Geist, den die Bilder atmen, nicht erklärlich.

Es wird ferner versichert, daß die Bezeichnung Giorgione dem Meister von seinen Zeitgenossen gegeben worden sei: der große, stattliche Georg, wegen seiner körperlichen und geistigen Überlegenheit. Die alten Dokumente und Nachrichten (z. B. Michiel, der sogenannte Anonymus des Morelli) kennen ihn nur als Giorgio; in einer verschollenen Urkunde soll er sich allerdings einmal Zorzon (venezianisch für Giorgione) unterzeichnet haben, und der eben zitierte L. Justi führt an, daß in einer Urkunde von 1460 ein Johannes dictus Zorzonus de Vitellaco cive et habitatore Castri Franchi genannt wird: „vielleicht war das der Vater oder Großvater unseres Malers."

Um die Ehre, den großen Künstler erzeugt zu haben, streitet sich nämlich mit Castelfranco ein

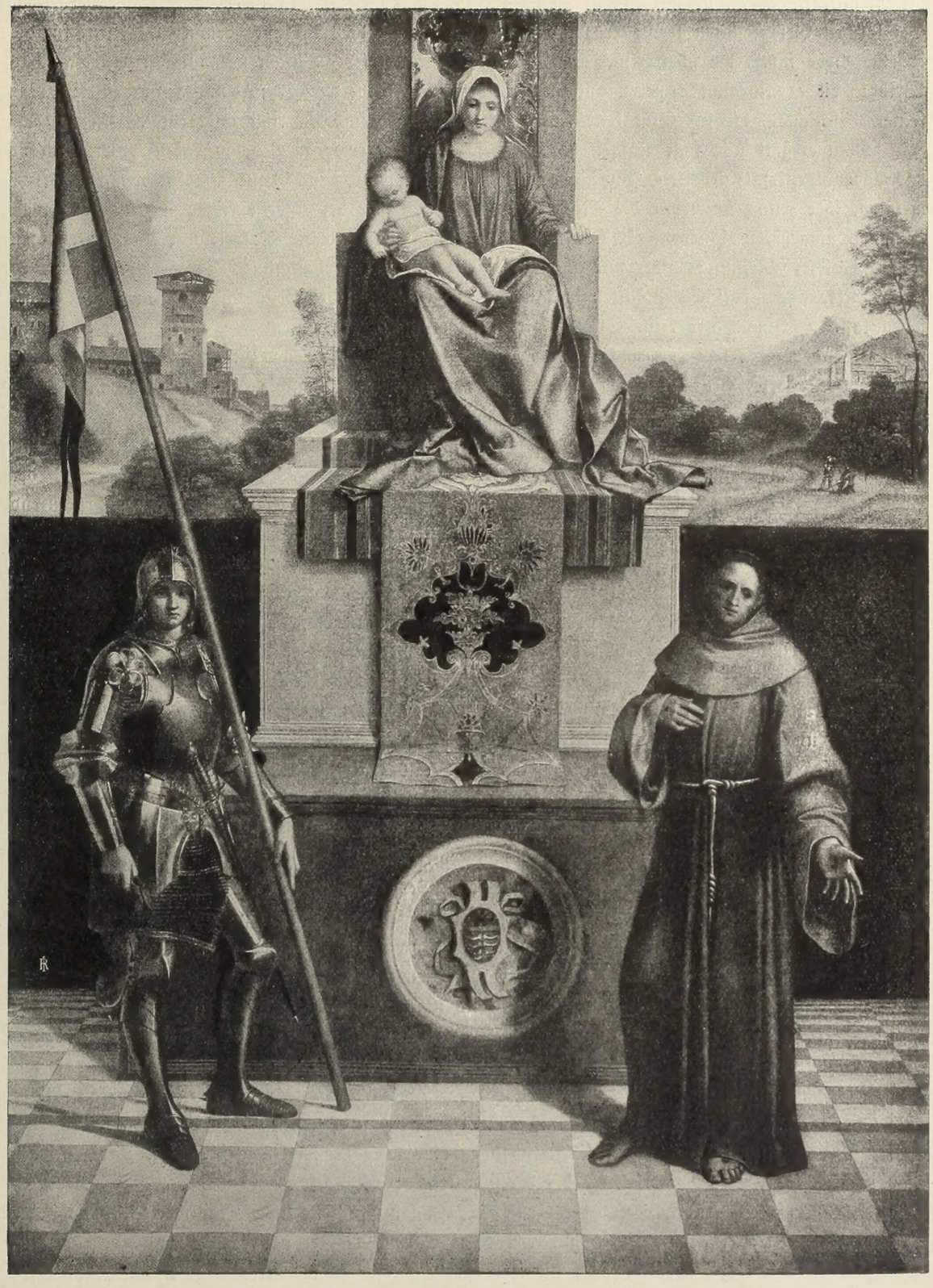
DEPT. OF ARCHITECTURE

anderer Ort des Trevisaner Gebiets: Vedelago (lateinisch Vitellaco). Er wird gewöhnlich Giorgio da Castelfranco genannt; daß er aber dort geboren sei, ist damit nicht gesagt. Der Johannes dictus Zorzonus war Bürger und Einwohner von Castelfranco, stammte aber aus Vedelago. Nun kommt auf den Bildern des Giorgione eine Bezeichnung V. mehrfach und einmal (oder zweimal) V.V. vor. Was das bedeutet, möchte man wissen, sagt Ad. Philippi. Moriz Thausing (Wiener Kunstbriefe) erklärt das V. einfach als Venetus. Das ist willkürlich. Führte Giorgione den Namen seiner Mutter und begann dieser mit V? Und ist das zweite V. mit Vedelago zu deuten? Oder rühren diese Bilder nicht von Giorgione her?

Man kann, wenn man will, den Lebenslauf und das Werk Giorgiones mit lauter Zweifeln spicken. Es ist leicht, auf die „Klatschgeschichten" des eifrigen Vasari herabzublicken: man muß doch bedenken, daß in jedem dieser Gespinste auch ein fester Kern steckt, der zur Gesprächskristallisierung nötigte.

Hören wir, statt den dornigen Pfad der Wissenschaft mit ihren verschlungenen Serpentinen zu verfolgen, auf die Stimme der alten Berichte.

Giorgione war zwar von niederer Herkunft, aber edleren Körpers und größeren Geistes als die stolzen Nobili Venedigs, die von apartem Fleische und besonderem Blute sein wollten. Er kam in die Schule Giovanni Bellinis, und schon in der ersten Zeit scheint sich seine Anlage für das Kolorit glänzend entwickelt zu haben. Nach dem Austritt aus Bellinis Schule malte er eine Zeitlang für die Malerbuden in Venedig Heiligenbilder, Einfassungen für Betten und Vertäfelungen für Kabinette. Darauf kehrte er in seine Heimat zurück und führte auf Bestellung des Feldhauptmanns Muzio Costanzo eine Madonna mit dem heiligen Liberale und Franziskus für die Parochialkirche von Castel Franco aus, ferner einige Bildnisse und den von Engeln getragenen Fronleichnam, der ins Leichenhaus von Treviso kam und in Ridolfis maraviglie dell' arte wegen der pastosen und fleischigen Farbenbehandlung gelobt wird. Wieder nach Venedig gekommen, nahm Giorgio seine Wohnung in Campo San Silvestro, und, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, bemalte er die Fassade seines Hauses mit Figuren von Musikern und Dichtern, sowie mit anderen phantastischen und historischen Gegenständen, wie sie damals in Venedig an und in den Häusern beliebt waren; worauf er auch bald den Auftrag erhielt, die Fassade der Casa Soranzo auf Campo di San Paolo zu schmücken. Solche Freskomalerei machte ihm großes Vergnügen. Indessen sind diese Wandschildereien, denen er auch 1508 eine ganze phantasiefigürliche Reihe an der Kanalfassade des nach dem Brande (1504) neu erbauten Tuchgewölbes der Deutschen auf Ponte Rialto ausführte, durch den Scirocco und die salzigen Seewinde fast gänzlich zugrunde gegangen. In seiner Malerbude arbeitete er für jedes mit dem Pinsel zu befriedigende Luxusbedürfnis; so wurden Schilde, Schränke und Truhen mit Malereien verziert, wozu er gern Gegenstände aus Ovids Verwandlungen wählte, die er bei großer Lebendigkeit der Erfindung mit allem Reiz der Farbe behandelte. Die Bude, die er hielt, bildete die Grundlage seiner Existenz; seine dort ausgestellten Arbeiten für gewöhnliche Zwecke förderten aber so sehr seinen Ruf, daß die Reichen und Großen Venedigs in Bestellungen wetteiferten. Als bevorzugter Porträtist malte er den Dogen Lionardo Loredano, die cyprische Königin Caterina Cornaro, den nach Florenz übersiedelten Giovan Borgherini, als dieser sehr jung noch in Venedig wohnte, und einen der Feldhauptleute, welche Gonsalvo Ferrante mit nach Venedig brachte, als er den Dogen Agostino Barberigo besuchte. Auch ließ sich von ihm der Fugger aus Augsburg konterfeien, welcher damals als einer der reichsten Kaufleute in der deutschen Tuchhalle zu Venedig Platz nahm. Die Ölskizze zum Fuggerbildnis besaß Vasari in seinem Zeichnungsbuche, der sie wunderschön nennt und sich auch noch des Besitzes anderer Giorgionischer Ölskizzen und Federzeichnungen erfreute. Sobald der Künstler den Pinsel beiseite legte, begann der liebenswürdige Mensch mit Vergnügung durch Lautenspiel und Gesang, was seine Person so geschätzt machte, daß



Thronende Madonna mit Heiligen, Castelfranco, S. Liberale

die Aristokratie, wenn sie sich einmal menschlich fühlen wollte, ihn zu ihren Musikfesten herbeizog. Bei solchen Geselligkeiten lernte er seine Geliebte (sie wird dort Violante genannt) kennen, für die er eine Liebe faßte, die „heftig und unersättlich" genannt wird. Vasari will wissen, daß auch das Weib in Liebe entbrannt gewesen und die Ursache seines Todes durch Ansteckung geworden sei. Eine seiner Geschichten, die für Giorgiones Wesen kennzeichnend sind, sei hier wiederholt.

Man erzählt sich, sagt Vasari, daß, als Andrea Verrocchio zu Venedig das Bronzepferd (für das Colleonidenkmal) arbeitete, Giorgione mit einigen Bildhauern ins Gespräch gekommen sei, welche meinten, ihre Kunst übertreffe die Malerei, denn sie gewähre bei einer einzigen Figur, wenn man sie rings umgehe, verschiedene Stellungen und Ansichten, während die Malerei nur eine Seite zeigen könne. Dieser Meinung widersetzte sich Giorgione mit der Behauptung: Die Malerei könne in einem Bilde alle möglichen Ansichten und Bewegungen menschlicher Gestalten mit einem Blick übersehen lassen, brauche also keine Standpunktsveränderung zu verlangen, wie die Bildnerei, welche den Betrachter ihrer frei runden Gestaltung den Platz zu wechseln nötige: wobei man dann nicht eine, sondern verschiedene Ansichten habe. Ja, er machte sich anheischig, eine Figur zu malen, bei der man die Vorder- und Rückseite und beide Profile sehen solle — ein Vorschlag, der die Bildhauer außer sich brachte. Dies tat er, indem er die nackte Gestalt eines Mannes malte, der, mit dem Rücken dem Beschauer zugewandt, vor einem klaren Quell stand, in dessen Wasser sich der Vorderkörper abspiegelte; zu den Seiten brachte er einen goldenen Brustharnisch mit glänzend polierter Fläche und einen Spiegel an, so daß dieser das rechte, jener das linke Profil deutlich erkennen ließ. Durch diesen seltsamen Einfall wollte er tatsächlich beweisen, die Malerei sei kunstvoller und schwieriger und lasse auf einen Blick mehr überschauen, als die Bildnerei. Sein Werk wurde auch sehr gerühmt und als sinnreich und schön bewundert.

Betrachten wir nun, was von dem Gesamtwerke des farbenfrohen Meisters uns geblieben ist, so müssen wir uns an schöne Reste halten. Es wird hier wieder offenbar, daß der größte Feind des Kunstwerks der Mensch ist. Was der Zahn der Zeit nur langsam zernagt, zerstört menschlicher Unverstand und Mutwille schnell und oft gründlich. Das Hauptbild des Meisters, die Madonna von Castelfranco, ist, wie die Zusammenstellung L. Justis ergibt, fünfmal restauriert worden; einer der Pinsel, die das Bild berührten, hat dem heil. Liberale sogar einen Bart gemalt, den ein anderer Barbier wieder beseitigt hat. Die herrliche Dresdener Venus hatte zu Füßen einen kleinen Amor mit einem Vögelchen, der übermalt wurde, dann wieder freigelegt, wobei er so schadhaft zutage trat, daß man ihn wieder übermalte. Die sonstigen Berichte Justis über die Erhaltung der Bilder gemahnen an die Marter des heiligen Bartholomäus. Bei der Judith in St. Petersburg hat ein Frevler links und rechts je ein Stück weggeschnitten, zwei Streifen von zusammen 27 cm Breite, wodurch das wunderbare Werk um den besten Teil seiner Wirkung gekommen ist. Auf dem Bilde mit den drei Halbfiguren im Palazzo Pitti hatte man einstmals den beiden Mönchen schwarze Kappen aufgemalt. Das männliche Bildnis in Budapest, das Thausing begeistert als Giorgione preist, will L. Justi nur mit Vorbehalt dem Meister zuschreiben; man müsse annehmen, daß von dem Inkarnat Lasuren weggeputzt seien; den Hintergrund habe anscheinend eine Landschaft gebildet, von der noch Spuren sichtbar seien. Das andere Bildnis in Budapest, ein häufig schon in alter Zeit kopiertes Bild, hat in der Replik zu Modena eine lang herunterhängende Kette und ein Armband. Das Kostüm ist dasselbe wie bei der Adultera in Glasgow.

Die dem vorliegenden Hefte beigegebenen farbigen Nachbildungen sind der Entstehungszeit nach gereiht. Das früheste Bild, von Dr. Bode u. a. dem Meister abgestritten und als ein Werk der Schule von Brescia erklärt, wäre die Feuerprobe Moses in den Uffizien zu Florenz, ein Werk, das der Künstler etwa in seinem achtzehnten Jahre gemalt haben mag. Dem Findling Moses werden nach der Legende zwei Schalen, eine mit Gold und eine mit Feuer erfüllt, dargereicht; das

Kind, welches zu Großem bestimmt ist, greift in die Flamme. In dem Bilde sieht L. Justi eine Einwirkung der Kunst Peruginos: „beileibe . . . kein Einfluß Peruginos fürs Künstlerlexikon, sondern ein sehr zarter geistiger Vorgang, ein Elektrisieren vorher schlummernder Fähigkeiten." Solcher Telepathien oder, wie er selbst sagt, Patenschaften, findet Justi bei Giorgione mehrere: eine weitere Schwingung soll von Fra Bartolommeo, eine dritte von Lionardo kommen; und er konstruiert die „Etappenlinie" der Entwicklung Giorgiones so: Um 1490 Bellini, 1496 Perugino, 1500 Lionardo, um 1505 maniera moderna, 1508 Fra Bartolommeo. Nun wir wollen hier die Elemente nicht von dem Komplex trennen, sonst droht der Ursprünglichkeit des „venezianischsten aller Venezianer" schließlich Gefahr.

Das zweite Bild führte nacheinander oder nebeneinander die Namen: Die drei Philosophen, Die Mathematiker oder Feldmesser und Aeneas, Enander und Pallas, drei Gestalten der Aeneide, die Franz Wickhoff ausgespürt hat. Es ist ziemlich gleichgültig, ob man für den Vorgang eine literarische Belegstelle findet oder nicht — wie es bei der himmlischen und irdischen Liebe Tizians zum Genuß nichts beiträgt, zu klären, was für ein Libretto der Meister vor Augen hatte, als er diese Farbensymphonie, diese absolute, unerklärliche Malerei schuf.

Das dritte Bild ist eine Judith, erkennbar an dem Haupte des Holofernes und dem Schwerte. Man sieht sogleich, daß es keine Judith ist: Dieses Figürchen köpft keine Männer. Wer das Bild selbst mit durstigen Augen gesehen hat, wird es nicht vergessen. Auch eine Venus im Exil!

Der Jüngling mit der aufgelegten Hand und den Initialen V.V. in Berlin hat Zweifel und Unentschiedenheit geweckt; aber für die Echtheit sprechen doch viele Anzeichen, deren Beweiskraft durch die Schicksale des Bildes getrübt ist. Erwähnt sei, daß die auf der Brüstung aufliegende Hand häufig bei Giorgione vorkommt; der seitliche Blick mit dem sinnenden Ausdruck ist von den jüngeren Gefährten des Giorgione häufig nachgeahmt worden. Über die beiden V meint ein englischer Gelehrter, es seien Z, weil solche verdrehte Z in alten Manuskripten vorkommen. Die beiden Initialen bedeuten also Zorzone (Giorgione). Vortrefflich! Wenn es sich um einen Xaverius gehandelt hätte, würde Herr Dr. Williamson den Lesern hier gewiß ein X für ein U gemacht haben.

Das folgende Bild, im Palazzo Giovanelli zu Venedig, ist eines jener Rätsel, die der junge Meister der Mitwelt aufzugeben liebte. Erst hieß es: Die Gewitterlandschaft, dann: Die Familie des Giorgione, neuerdings Adrast und Hypsipyle, ein Vorgang aus der Thebais des Statius (Wickhoff). Man hat lange nach dem Handschuh suchen müssen, der für diese zarte Hand paßte. Das Bild ist wenig gewandert und den Prokrusteshänden der Verbesserer entgangen. Hier kann man wirklich sehen, was des großen Georg Pinsel und Palette vermochte. „Kein anderer Künstler," sagt der Senator Morelli, „weiß, wie er mit so wenig Mitteln unsere Phantasie zu bezaubern, unsern Geist stundenlang zu fesseln, und doch wissen wir gar oft nicht einmal, was diese seine Figuren eigentlich bedeuten sollen."

Die Venus von Giorgione, von M. A. Michiel 1525 und von Carlo Ridolfi 1646 gesehen und gepriesen, war 1707 in Dresden als Erzeugnis unseres Künstlers noch bekannt, wie der Galeriekatalog heute angibt. Dann verlor sich die Kenntnis. Der Maler Julius Hübner, der eine Zeitlang die Schätze dieses Museums betreute, gab an, das Bild sei eine Kopie nach Tizian, von Sassoferrato. Erst Morelli hebt 1880 den Schleier dieses Inkognitos und ruft empört dazu aus: Armer großer Giorgione, wie wenig versteht dich doch diese moderne Welt, ja wie wenig haben selbst deine eigenen Landsleute dich bald nach deinem Tode verstanden! Wurde dein strahlendes Antlitz nicht selbst in Bildern gesucht und gefunden, worin doch nur deine Karikatur gegeben ist? Wer diese Venus, diese traumhaft schöne Weibergestalt nicht zu würdigen imstande ist, der sage nur ja nicht, daß Raffael, Lionardo, Correggio und Tizian ihn entzücken.

DEPT. OF ARCHITECTURE

Auch bei dem Konzert im Palazzo Pitti dissonieren die Kunstkenner im Kammerton. Das berühmte Werk wurde von Ridolfi als eines der besten Stücke Giorgiones gepriesen und galt bis 1880 als solches, trotz leiser Zweifel des Doppelgespannes Crowe und Cavalcaselle, die einen Hauch Tizian darin witterten. Morelli erklärt es für einen frühen Tizian; derselben Meinung sind Berenson und Gronau, letzterer mit schwankender Haltung. Dr. Poppelreuter hat mit Hinweis auf Vasaris Beschreibung Sebastiano del Piombo für den Meister erklärt, dem Dr. Bode zustimmt. Dagegen tritt ein englischer Biograph Giorgiones, Cook, für die Urheberschaft unseres Meisters ein. Eine dritte, man kann sagen, linksstehende Gruppe, Wickhoff und v. Hadeln, erklären es für ein Werk des Campagnola, da es für Tizian zu schlecht sei! Woermann führt es unter Giorgione auf (Geschichte der Malerei II, 728), entscheidet sich aber nicht, sondern sagt nur, es sei „ein Genrebild von feinster geistiger Stimmung . . . unter allen Umständen ein Meisterwerk der venezianischen Kunst". In der Geschichte der Kunst möchte er es lieber Giorgione lassen. Claude Philipps, der das Jugendwerk Tizians abzugrenzen versucht, hält es eher für einen Tizian.

Wie man sieht, ein Solokonzert, bei dem jeder Begleiter sein eigenes Taktgefühl betätigt. Daß Tizian hier die Hand im Spiel hatte, ist sehr wohl möglich: hat er doch auch die Dresdener Venus vollendet, wie alte Quellen besagen. Die Mittelfigur trägt das Gepräge Giorgiones. Auch das letzte, vermutlich späteste Werk dieser Reihe wird vom Argwohn und Aberglauben verfolgt. Dieser bleiche Jüngling soll zufolge einer Inschrift den Dichter Antonio Broccardo darstellen, der aber bei Giorgiones Tod noch ein Knabe war, wie L. Justi mitteilt. Moriz Thausing nimmt mit Emphase (Wiener Kunstbriefe) das Bild für Giorgione in Anspruch. Die Inschrift mag falsch sein: das Bild aber trägt seine Beglaubigung in sich; die Folterungen, denen es unterworfen war, haben ihm das Lebenslicht nicht ausblasen können.

Als Giorgione heimging, schritt Tizian allein rüstig fürbaß, und sein fast hundertjähriges Leben entschädigte einigermaßen den Verlust, den die Welt durch das Verschwinden des Weggenossen erlitten hat. Beide strebten dem gleichen Ziele zu und waren Brüder in der Kunst; Giorgione eine Verheißung, Tizian die Erfüllung. Tizian hat der schlummernden Venus des Giorgione eine wache Schwester in der Himmlischen und irdischen Liebe gegeben; beide sind von einem Fleisch und Blut und den gleichen elysäischen Gefilden entsprossen.

ART OF ARCHITECTURE

1. Moses' Trial by Fire (Florence, Uffizi)

2. Three Philosophers (Chaldaean Sages) (Vienna)

3 Judith (Petrograd, Hermitage)

4 Portrait of a Man (Berlin)

5. Adrast and Hypsipyle (Venice)

6. Reclining Venus (Dresden)

7. The Concert (Florence, Pitti)

8 Portrait of a Man (Buda-Pesth)

DEPT. OF ARCHITECTURE U. OF V.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED